

AVANT-PROPOS

Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen

Le mot fragment apparaît dans la langue française au début du xvi^e siècle, en tant que réfection savante de la forme ancienne *frament* (*fra[c]men[t]*), attestée en Moyen Français dans le courant du xiii^e siècle, avec le sens de « ce qui reste d'une chose déchirée », ainsi que le rappelle Frédérique Le Nan dans le présent volume. L'étymologie du mot est bien connue : le terme est un emprunt au latin *fragmentum*, « morceau d'un objet brisé », dérivé de *fragmen*, « éclat », « débris », lui-même formé à partir du verbe *frangere*, « briser ». Sont également apparentés à ce verbe les adjectifs *fractus*, « interrompu », « irrégulier », et *fragilis*, « fragile ». Désignant d'abord tout objet brisé, le mot fragment s'emploie, à partir de la première moitié du xvii^e siècle, pour qualifier ce qui subsiste d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu (1636), un extrait d'œuvre (1680) et, enfin, plus tardivement, une pièce qui a été volontairement isolée de son contexte d'ensemble (1803).

En son sens premier, le fragment désigne donc ce qui demeure d'une œuvre perdue dans sa totalité ou qui nous est parvenue sous une forme très incomplète. Alain Montandon, ici cité par Adela Gligor au début de son article, rappelle cet usage du mot, « défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats » et, par extension, comme « une œuvre incomplète morcelée », en le reliant à son étymologie :

Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir¹.

Alain Montandon insiste, à juste titre, sur le lien étroit qui unit le fragment, considéré comme « brisure », « bris de clôture de texte », et la « violence subie » par le texte premier dont il provient. Comme on pourra le constater à la lecture des contributions réunies dans ce recueil, cette notion de violence est, de fait, essentielle et omniprésente dès lors que l'on envisage l'écriture fragmentaire. Pour autant, elle n'exclut pas d'autres associations, tout aussi importantes. Celle, par exemple, mise en évidence par Louis Van Delft², cité en exergue de l'article de Frédérique Le Nan, qui suggère « un assez secret rapport entre fragment et mélancolie », car le fragment est « manque, absence », « il résulte d'une brisure ». La poésie de René Char, étudiée par Linda Rasoamanana, prouve que le fragment peut être source de joie et d'amour ; la prose de Peter Handke témoigne, quant à elle, de la possibilité d'une « plénitude du fragment », mise en évidence par Françoise Daviet-Taylor.

Assurément, le fragment est paradoxal et insaisissable. Car il pose avant tout un problème de définition, comme le souligne Françoise Susini-Anastopoloulos qui considère que le fragment échappe à toute caractérisation, car il est toujours « suspect de mixité³ ». « Mixte », le fragment l'est au sens propre du terme : toute définition univoque de son essence se heurte forcément à un obstacle majeur d'ordre structurel et, si l'on peut dire, « génétique ». De fait, au fragment défini comme « bris d'un texte perdu », découlant d'une fragmentation

¹ A. Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, collection « Contours littéraires », 1992, p. 77.

² L. Van Delft, *Les Spectacles de la vie*, Presses de l'Université de Laval, 2005, p. 220.

³ F. Susini-Anastopoloulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 49-50.

involontaire ou « nécessaire », s'oppose le texte fragmentaire, issu d'une fragmentation volontaire et « libre », conçue comme une stratégie d'écriture délibérée et concertée⁴. Pour y parvenir, les auteurs disposent d'une palette de procédés dont la multiplicité et la diversité ne peuvent qu'impressionner. La lecture des articles rassemblés dans la seconde partie de ce recueil en donne un très riche reflet. Chaque auteur, outre les ressources de son génie créateur, est également tributaire d'un héritage littéraire très ancien, car l'écriture fragmentaire est pratiquée depuis longtemps, avec des périodes de prédilection particulières qui ont donné lieu à de nombreuses études : le XVII^e siècle, la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, lors de l'avènement du romantisme allemand, le XX^e siècle enfin, tout particulièrement durant la période suivant la Seconde Guerre mondiale. Alexandre Seurat le montre clairement à propos de Pascal Quignard, influencé tout à la fois par l'écriture de La Bruyère et par les créations poétiques de Friedrich Schlegel et des poètes de l'*Athenaeum*, mais également aux prises avec les préoccupations et valeurs de son temps. D'autres modèles peuvent avoir tenu un rôle important, tel Montesquieu dans le cas de Stendhal, ainsi que le fait apparaître Marie-Pierre Chabanne.

Par fragment, il faut donc entendre deux réalités textuelles fort différentes. Tout d'abord, un morceau extrait d'une œuvre antérieure, le plus souvent perdue, inséré par un auteur dans son propre texte, qui peut ainsi le préserver de l'oubli et qui, dans tous les cas, lui confère une nouvelle existence. Mais aussi, une œuvre nouvelle, délibérément fragmentée, caractérisée par la discontinuité et le morcellement, formes d'écriture mises au service d'une création littéraire originale. Cette dualité justifie le choix retenu pour l'organisation du présent volume, divisé en deux parties successives.

Pour autant, entre ces deux formes de fragments textuels, les frontières sont loin d'être infrangibles et les limites peuvent s'estomper. Que l'on songe, par exemple, à Héraclite, « le grand penseur inaugural », dont l'œuvre était volontairement fragmentée, signifiant ainsi, par ce rejet du discours long, l'affranchissement des effets tyranniques de la persuasion et de son empire sur les âmes : perdue dans sa totalité, elle ne nous est parvenue que sous forme de fragments épars. Des auteurs privilégiant l'écriture fragmentaire peuvent à dessein insérer au sein de leurs textes des fragments d'œuvres antérieures, sous la forme de citations notamment. De façon plus décisive encore, des convergences et similitudes peuvent se faire jour. C'est, du reste, l'un des apports du présent volume que de permettre de s'en aviser : par-delà sa stricte division en deux parties distinctes, des passerelles s'offrent au lecteur qui n'hésitera pas à les emprunter et pourra ainsi, à de multiples reprises, établir des liens et des rapprochements, d'un siècle ou d'un genre à l'autre, d'une forme de fragment à l'autre.

On le voit, le fragment échappe à toute catégorisation systématique. L'une de ses caractéristiques essentielles est de ne pouvoir être assimilé à un genre précis, sauf à admettre qu'il appartient au « genre de l'absence de genre », pour reprendre la formule de Françoise Susini-Anastopoloulos⁵, ou qu'il constitue « le Genre » même, selon la certitude énoncée par Roland Barthes.

Entendu en son sens premier, le fragment, bris de texte inséré au sein d'un second texte, constitue une manifestation, parmi d'autres, du phénomène d'intertextualité, tel que l'a défini Gérard Genette : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », c'est-à-dire

⁴ Sur cette distinction, voir F. Susini-Anastopoloulos, « Fragment », B. Didier (dir.), Dictionnaire universel des littératures, Paris, PUF, volume 1, (p. 1239-1242), p. 1239.

⁵ F. Susini-Anastopoloulos, *L'Écriture fragmentaire*, Paris, PUF, 1997, p. 49-50.

« la présence effective d'un texte dans un autre⁶ ». À ce titre, le fragment peut recouvrir différentes formes textuelles, constituant autant de « genres » : la citation, « emprunt littéral explicite » ; la référence, « emprunt non littéral explicite » ; le plagiat, « emprunt littéral non explicite » ; l'allusion, « emprunt non littéral non explicite », pour reprendre la typologie établie par A. Bouillaguet⁷. Pourrait s'ajouter à cette liste le résumé qui, en réalité, s'apparente davantage à une forme de référence.

La citation semble être la forme la plus clairement identifiable d'un point de vue formel. Il s'agit d'un discours constituant « un énoncé répété et une énonciation répétante », selon la célèbre formule d'Antoine Compagnon qui la définit également comme « la répétition d'une unité de discours dans un autre discours » et qui voit en elle « la relation interdiscursive primitive⁸ ». Simple en apparence, cette définition a le grand mérite de mettre en évidence la caractéristique principale de toute citation, qui se doit d'être la reproduction parfaite d'un énoncé, parfaitement conforme à ce qu'il était dans le texte d'origine. Le respect de cette exigence peut se vérifier sans peine dans le cas de citations extraites d'œuvres conservées, auxquelles on peut se référer. Mais, on le devine aisément, cela est proprement impossible dans le cas d'œuvres perdues, dont il ne reste plus que des fragments : comment juger alors de la fidélité d'une citation sans pouvoir se reporter au modèle original ? Dans le cas des textes antérieurs à l'invention des guillemets au XVI^e siècle, la citation ne peut être clairement signalée. Elle doit l'être par d'autres moyens que les signes typographiques, ainsi que le remarque Tiphaine Samoyault⁹ : des marqueurs linguistiques, des formes d'énoncé, le recours au style direct... Fragment et citation ne peuvent donc pas toujours pleinement correspondre à une même réalité.

Un fragment peut néanmoins revêtir d'autres formes. Il peut s'agir d'une simple référence, qui ne reproduit pas le texte source à l'identique, mais implique une reformulation, au style indirect, par exemple, ou sous la forme d'un résumé. Comme le souligne Tiphaine Samoyault, « la référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique. La référence peut accompagner la citation pour préciser les sources du texte cité. Mais le plus souvent, lorsqu'elle apparaît seule, le rapport à l'autre texte y est beaucoup plus ténu que dans le cas de la citation¹⁰. »

L'allusion, enfin, constitue la forme minimale du fragment, puisqu'elle se contente de donner une simple information empruntée à un texte qui n'est même pas toujours explicitement nommé.

Comme on le constate, la variété des formes que peut revêtir un fragment de texte est considérable : de la reproduction *verbatim* sous forme d'une citation littérale, si tant est qu'elle puisse vraiment exister, à la modeste et furtive allusion, en passant par la référence qui implique une reformulation du texte source. La définition du fragment pourrait sembler y perdre en clarté. Il n'en est rien, bien au contraire : c'est grâce à cette diversité et à cette porosité des frontières que le fragment conserve sa pleine existence et que son analyse gagne en richesse et profondeur.

En son second sens, le fragment, forme d'écriture concertée, ne peut se confondre tout à fait avec d'autres formes d'écriture brève, même si la distinction n'est jamais aisée. Ces « genres » sont multiples et variés. Parmi les plus significatifs, s'imposent bien sûr

⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 8.

⁷ A. Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, 80, 1989, p. 489-497.

⁸ A. Compagnon, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, respectivement p. 56 et p. 54.

⁹ T. Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « Littérature », 2001, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

l'aphorisme, la maxime, le proverbe, l'anecdote... En dépit des définitions conceptuelles proposées notamment par André Jolles ou Jean Lafond¹¹, la frontière séparant le fragment et ces différentes « formes simples », pour reprendre l'expression d'André Jolles, peut parfois paraître bien ténue, ainsi que le démontre ici Stéphanie Bertrand à propos de l'aphorisme romanesque.

Différents critères de distinction ont été proposés. Les plus fréquemment utilisés sont, sans conteste, ceux d'« ouverture », propre au fragment, et de « fermeture », caractéristique de l'aphorisme et de la maxime, genres brefs qui tendraient à la complétude. Néanmoins, le fameux fragment 206 de l'*Athenaeum*, souvent désigné comme « le fragment du hérisson », semble bien contredire cette règle.

Maurice Blanchot, quant à lui, dans *l'Écriture du désastre*, définit l'exigence fragmentaire comme une réponse nécessaire à différents principes et valeurs : la subjectivité (comprise comme une présence intime à soi-même et à son propre corps), la passivité (le don à autrui de sa non appartenance à soi), la responsabilité (qui consiste à accepter cette passivité), l'infini auquel tout être est confronté et le désastre inéluctable. L'écriture fragmentaire, atemporelle par définition, puisque non développée dans une continuité logique, permet ainsi l'expression de l'infini, au travers d'un morcellement et d'une dislocation, en s'inscrivant contre l'idée de totalité, l'idéal de l'œuvre pleine et accomplie, érigée en système, par opposition à la fameuse « œuvre ouverte » théorisée par Umberto Eco.

Dans sa recherche d'une définition du « fragment comme genre », Michel Gaillard, se plaçant dans la lignée des travaux de Jean-Marie Schaeffer, renonce à reconnaître au « genre » une essence, déterminée par des caractéristiques propres ou sous l'influence de la tradition littéraire, permettant l'établissement d'une typologie¹². Il se propose, en revanche, d'étudier le fragment selon la perspective de la lecture, admettant que « si le fragment est un genre, l'auteur et le lecteur en portent à parts égales la responsabilité¹³ ». L'acte de lecture amène nécessairement à fragmenter le texte, pour en saisir l'ensemble des significations, tout en modifiant et en remodelant les réseaux de sens établis par l'auteur. De ce point de vue, le fragment constitue alors « la principale voie de la lecture¹⁴ », puisque, par principe, il impose au lecteur la tâche d'« objectiver » les constructions de sens qui s'opèrent naturellement lors de la lecture d'un texte continu. Le fragment sollicite donc systématiquement le lecteur appelé à mener un véritable personnel de compréhension, au sens propre comme au sens figuré du mot, puis de reconstruction. Cette participation active du lecteur peut revêtir différents aspects : on le vérifiera dans chacune des contributions rassemblées au sein de ce recueil, qui en donnent un très large aperçu.

Ce rôle considérable réservé au lecteur va, bien évidemment, de pair avec celui qui revient, en premier lieu, à l'auteur, dépositaire ou créateur de fragments. À ce titre, il se voit, plus que jamais, doté d'un « statut qu'il faudrait dire opératoire¹⁵ ». L'auteur, aux prises avec le fragment, se trouve placé dans un étonnant entre-deux, paradoxal et nécessaire tout à la fois. En faisant le choix d'insérer un fragment au sein de son œuvre, il n'est pas le créateur du texte qu'il reprend à son compte, mais il le fait pleinement sien et c'est bien lui qui redonne vie à ce fragment. En faisant le choix de la forme fragmentaire, il ne peut pour autant renoncer

¹¹ A. Jolles, *Formes simples* (traduit de l'allemand), Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972 ; J. Lafond, *Les formes brèves de la prose et le discours continu (XVI^e-XVII^e s.)*, Paris, J. Vrin, collection « De Pétrarque à Descartes », 1984.

¹² M. Gaillard, « Le fragment comme genre », *Poétique*, 120, 1999, p. 387-402.

¹³ *Ibid.*, p. 391.

¹⁴ *Ibid.*, p. 399.

¹⁵ Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 74.

à la cohérence d'une œuvre qui enferme en elle-même le morcellement auquel elle doit son unité, morcellement que cette œuvre devrait, en bonne logique, abolir, mais qu'elle maintient pour ne pas disparaître, car son auteur poursuit le but ultime de « construire la confusion avec méthode et symétrie », en faisant « œuvre de désintégration¹⁶ ».

Là réside finalement l'énigme de la littérature, dans cette écriture que Maurice Blanchot nomme « écriture d'effraction » :

Ainsi, brisés, les fragments ne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet, mais comme ce langage, écriture d'effraction, par lequel le hasard, au niveau de l'affirmation, reste aléatoire et l'énigme se libère de l'intimité de son secret pour, en s'écrivant, s'exposer comme l'énigme même qui maintient l'écriture¹⁷.

Cette ambivalence en rejoint d'autres, notamment celle qui voit s'opposer l'apparente fragilité du fragment et sa puissance absolue de création, de plénitude et de liberté, qui coexistent en un équilibre précaire, mais toujours maintenu, faisant de l'écriture « le risque même », pour reprendre à nouveau les termes de Maurice Blanchot :

L'écriture fragmentaire serait le risque même. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'interruption. Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arrose pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse. Si elle prétend n'avoir son temps que lorsque le tout au moins idéalement se serait accompli, c'est donc que ce temps n'est jamais sûr, absence de temps en un sens non privatif, antérieure à tout passé, comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir¹⁸.

Brisure et reconstruction. Textes perdus, textes retrouvés

Textes perdus, textes retrouvés en de nouveaux contextes qui les ont ainsi préservés d'un oubli définitif, tout en leur conférant une seconde existence et de nouvelles significations : tel est le destin des fragments étudiés dans cette première partie. Les quatre articles qui la composent ont en commun de porter sur les œuvres qui sont les plus éloignées temporellement, issues de l'Antiquité gréco-romaine et du Moyen Âge. L'ancienneté de ces textes semble, *a priori*, justifier le fait qu'ils nous soient parvenus sous la forme de fragments, étant donné les aléas et accidents de leur transmission au fil du temps, cause importante, à n'en pas douter, de la perte de pans entiers de la production littéraire antique et médiévale. Emmanuelle Raymond-Dufouleur rappelle ainsi que, selon l'évaluation établie par Henri Bardon, la proportion des auteurs latins dont nous avons conservé une ou plusieurs œuvres s'établit à 20% par rapport à l'ensemble des auteurs dont nous avons gardé le souvenir. Pour autant, comme le remarque aussitôt Emmanuelle Raymond-Dufouleur, cette explication seule ne saurait suffire à expliquer la disparition de certains textes : d'autres causes sont à envisager. Par ailleurs, il convient de prendre en compte la nature même des supports de ces textes (papyrus et manuscrits), qui ne sont pas sans liens avec leur fragmentation, en raison de leur fragilité et de leur unicité, mais aussi des risques d'erreurs ou d'oublis de la part des scribes et copistes. Antérieurs à l'invention de l'imprimerie, gage d'une large et uniforme diffusion des textes, ces supports ne connaissent pas l'usage des guillemets introduits au XVI^e siècle par l'imprimeur Guillemet. Il en résulte une pratique bien différente de la citation et de l'insertion des « hypotextes » au sein du texte, qui ne sont pas toujours aussi clairement signalées et qui

¹⁶ *Ibid.*, p. 73.

¹⁷ M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 251.

¹⁸ M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 98.

peuvent revêtir différentes formes, souvent bien éloignées de la reproduction fidèle et *in extenso*.

Les articles ici réunis, portant sur des corpus de textes variés, orientés selon différentes approches complémentaires, donnent un aperçu complet des nombreux problèmes posés par le fragment.

L'étude menée par Laurent Gourmelen porte sur un fragment de l'œuvre perdue de Phérécyde d'Athènes qui constitue l'un des tout premiers exemples de recueil de mythographie en prose, que l'on peut dater de la première moitié du v^e siècle avant notre ère. Ce fragment, fourni par une scholie à Euripide, rapproché d'un fragment parallèle qui lui est apparenté, mais beaucoup plus bref et imprécis, donne un résumé suivi d'une citation présentée comme « littérale », dont on ne peut savoir s'il s'agit d'une citation *verbatim* de l'œuvre originale. Ce cas de figure particulier fait apparaître les nombreuses ambivalences du fragment, tout autant que l'importance du contexte d'énonciation et le rôle du citateur qui réintègre de force une partie d'un texte antérieur au sein d'un commentaire à visée érudite. Ce fragment doit, par ailleurs, retenir l'attention pour la version radicalement originale qu'il donne du récit de la mort de Néoptolème à Delphes, version s'opposant à la vulgate du mythe. Son analyse amène donc à s'interroger sur le crédit que l'on peut accorder à un fragment isolé, mais aussi au texte qui le transmet, en l'occurrence, une scholie transmise par un ensemble de manuscrits où l'on a cru devoir suspecter une corruption textuelle.

Emmanuelle Raymond-Dufouleur s'interroge, quant à elle, sur les liens pouvant exister entre l'état fragmentaire de différentes œuvres latines du i^e siècle avant notre ère et les sanctions mémorielles, pouvant prendre la forme d'une véritable *damnatio memoriae*, auxquelles leurs auteurs respectifs ont été condamnés : Sylla, Marc Antoine et Caius Cornelius Gallus. De l'ouvrage considérable et novateur de Sylla, œuvre autobiographique politique comportant vingt-deux livres, outre la trame fournie par Plutarque, il ne demeure que d'infimes fragments détachés de leurs contextes pour satisfaire la curiosité lexicologique et grammaticale d'auteurs tardifs (Aulu Gelle et Priscien). Marc Antoine fut littéralement réduit au silence par Auguste, son rival victorieux. Aucun fragment, au sens strict du terme, de ses écrits ne nous est parvenu. On ne connaît qu'une allusion à son pamphlet, *De ebrietate suae*, dans un passage de Pline, qui constitue une « destruction » en règle de l'ouvrage. De l'œuvre de Gallus, poète élégiaque unanimement loué, il ne subsiste que deux fragments, dont l'un est transmis par un papyrus très endommagé. Tout laisse à penser que la disparition de son œuvre s'explique par une censure, consécutive à la disgrâce qu'il subit, après avoir froissé Auguste.

Blandine Colot étudie les fragments de textes grecs et latins qui se rencontrent en très grand nombre dans l'apologie rédigée par Lactance au début du iv^e siècle de notre ère, au moment où s'établit la reconnaissance officielle du christianisme par le pouvoir romain. Ces fragments sont tout aussi nombreux chez Eusèbe de Césarée, auteur grec contemporain. Dans les deux cas, il s'agit souvent de vestiges d'œuvres aujourd'hui perdues, constituant de véritables collections qui témoignent de l'immense érudition de ces auteurs. Mais, surtout, ces fragments constituent autant de citations exploitées au profit du message chrétien par des apologistes engagés, menant une « guerre » contre le paganisme, souhaitant à tout prix la victoire du christianisme. Ces auteurs procèdent par « décontextualisation » et réinterprétation des énoncés qu'ils reprennent, mais ils le font de manière fort différente : si Eusèbe part de l'autorité de la Bible pour établir la norme d'une lecture chrétienne des auteurs païens, Lactance, lui, cite très peu la Bible, mais utilise les citations pour amener dialectiquement son lecteur à reconnaître l'autorité de la Bible, en réintégrant les « dissonances » païennes au sein de l'unité chrétienne.

L'étude menée par Frédérique Le Nan révèle d'autres formes de fragmentation à partir de l'analyse de manuscrits médiévaux, chansonniers rassemblant différents poèmes composés au sein des cours d'Occitanie entre le XII^e et le XIV^e siècle, sauvegardés par des troubadours fuyant la croisade des Albigeois, réfugiés en Italie du Nord. Parmi ces œuvres figurent quelques pièces attribuées à des poétesses. Un premier groupe de manuscrits transmet, outre les poèmes, de courtes biographies (*vidas*) rédigées à l'encre rouge. Ces textes, qui se caractérisent par leurs extrêmes brièveté et densité, livrent des traces de vies et d'œuvres perdues, des fragments au double sens du terme : fragments d'un tout qui eut son existence, fragments textuels résultant d'une stratégie scripturaire. Un second manuscrit se signale par sa richesse exceptionnelle, mais aussi, malheureusement, par son état de délabrement. L'examen minutieux mené *de visu* par Frédérique Le Nan, prouve que ces graves altérations résultent de destructions volontaires : ces actes de vandalisme témoignent d'une intention de fragmenter de façon discriminante une production authentiquement féminine. Un dernier manuscrit révèle la dimension musicale de cette poésie féminine, systématiquement occultée ailleurs. Se pose, cette fois, le problème des sources du copiste qui donne une version francisée et incomplète du texte : disposait-il des œuvres originales qu'il a traduites, d'un recueil déjà constitué ou d'un simple feuillet arraché ? Aucune explication définitive de cette fragmentation ne peut-être proposée. S'impose néanmoins une certitude : en ce cas, comme précédemment, le fragment témoigne à lui seul d'œuvres originales, sauvées d'un oubli certain et transmises aux lecteurs appelés à en reconstituer ou, du moins, à en imaginer la richesse.

Dans leur diversité même, ces quatre études font apparaître des questionnements communs, des axes d'analyse complémentaires ou convergents, qui permettent d'affiner et d'enrichir notre appréhension du fragment textuel. Pour quelles raisons un texte peut-il avoir disparu et ne subsister que sous forme de fragments ? Aux causes « nécessaires », outrages du temps et aléas de la transmission, peuvent s'ajouter d'autres raisons faisant intervenir une volonté « objective » et délibérée : sanctions mémorielles, censure littéraire, discrimination de genre ou idéologique... Quelles sont les motivations d'un auteur qui reprend à son compte, sous une forme fragmentaire, une œuvre originale qu'il intègre ainsi dans un contexte différent, en lui conférant de nouvelles significations ? Désir de préservation patrimoniale, recours à une caution incontestable dans le cadre d'un commentaire érudit ou à des exemples significatifs au sein d'analyses lexicologiques et grammaticales, volonté de faire triompher une vérité en corrigeant les erreurs ou la mauvaise interprétation de textes antérieurs, constitution de sommes catalogiques... Quel type d'accès l'auteur pouvait-il avoir à l'œuvre originale citée ? lecture directe, de première main, ou de seconde main, par l'intermédiaire de résumés, de recueils de compilation... En ce cas, quel crédit faut-il accorder à la citation donnée sous forme de fragment ? Comment s'aviser d'ajouts *a posteriori* ou de modifications éventuellement apportées au texte original ? Plus largement, toute étude de textes fragmentaires amène nécessairement à s'interroger sur le rôle considérable du citateur qui opère des choix, reconstitue et remodèle un texte qu'il fait sien, en fonction de visées qui lui sont propres. Ce rôle de l'auteur est indissociable de celui revenant à son lecteur qui, comme le montrent toutes les analyses ici rassemblées, est toujours fortement sollicité, amené, lui aussi, à redonner sens au fragment.

On le voit bien, à l'énoncé de ces interrogations et questionnements, l'analyse du texte fragmentaire aboutit la plupart du temps à proposer des hypothèses, à poser davantage de questions ouvertes, demeurant en suspens, voire insolubles, bien plus qu'à énoncer des vérités certaines et définitives. C'est dans cette ouverture, propice à toutes les interrogations, que réside l'extraordinaire vitalité et la puissance remarquable du texte fragmentaire. Ce dernier est, comme on l'a dit précédemment, indissociable de la violence, qui se manifeste sous

diverses formes : atteinte portée à un texte qui eut autrefois son autonomie, morcelé et disséqué, réduit à l'état de simples références furtives, de citations peut-être tronquées ou réécrites, de résumés ; violence bien réelle, associée à une condamnation à l'oubli définitif, s'accompagnant d'une destruction sauvage de manuscrits ; violence plus feutrée en apparence seulement, mais bien réelle, d'une guerre idéologique ou religieuse, dans laquelle tous les coups sont permis, visant à faire triompher une seule vérité, une seule croyance. Et pourtant, en dépit de cette violence et de ces outrages, le texte fragmentaire assure la survie et la renaissance d'une œuvre. Il sauvegarde des mots, des voix, des notes, des auteurs qui reprennent vie. Il se prête à de nouvelles interprétations et relectures. Il prouve, enfin, pour reprendre les termes de Tacite, cité par Emmanuelle Raymond-Dufouleur, qu'on ne peut jamais « étouffer, en raison d'un pouvoir éphémère, la mémoire des générations à venir ». Entre violence et forces de vie, dislocation et harmonie retrouvée, le fragment ouvre le champ de tous les possibles, en constante évolution et recreation.

Puissance(s) créatrice(s) du fragment et poétique de l'écriture

Dans ce « champ des possibles » travaillé par l'écriture fragmentaire, ce sont des « exemples » d'écriture modernes et contemporains que nous proposons d'éclairer maintenant, des « réponses » d'auteur.e à la question générale du Sens de ce choix d'écriture et de l'ambition créatrice dont ils l'ont investi. Quels défis relevés, quelles ouvertures espérées, quelles « clartés », quels « mystères » attendus de cette écriture ? Au-delà de leurs différences, tous ces exemples de réponse ont en commun d'offrir une « preuve » de la puissance propre à la langue du fragment.

Entrons dans ce parcours des puissances créatrices du fragment et de l'écriture fragmentaire, pour en découvrir la richesse.

C'est à l'un des plus beaux exemples d'écriture fragmentaire dans la littérature contemporaine qu'Alexandre Seurat nous convie, grâce à sa contribution, « Une poétique du vestige : l'écriture du fragment chez Pascal Quignard ». A. Seurat campe tout d'abord le cadre historique du double héritage de cette écriture fragmentaire moderne, celui des Romantiques allemands et de Blanchot, avant de s'attacher au « déplacement » que l'écriture de Quignard effectue et d'en montrer l'essence : « une poétique du vestige, éminemment paradoxale ». A. Seurat rappelle la « fascination » que le fragment exerce sur Quignard, souligne la vigueur avec laquelle l'auteur s'emploie à se déprendre d'un « modèle » « essentialisé », éclaire ensuite les traits propres de l'écriture fragmentaire de Quignard. Apparaît ainsi le paradoxe de sa démarche et de cette écriture qui « consiste à recueillir les “reliques” d'une civilisation en deuil » tout en se doublant simultanément et contradictoirement d'une « rage de destruction ». Les qualités de l'œuvre « ruiniforme » de Quignard prennent ainsi, grâce à A. Seurat, tout leur relief et leur clarté. Le lecteur pourra entrer dans cette carte des détours, des tensions de l'écriture quignardienne, de ses paradoxes, bâtie, érigée dans « la tension entre pulsion fragmentaire et aspiration à une totalité ».

Cette aspiration à toucher une totalité par une forme ascétique, fragmentaire, l'autrichien Peter Handke la partage avec Quignard. Confrontés à la même nécessité de se délivrer du sombre passé européen (Handke naît en 1942, Quignard en 1948), les deux écrivains engagent chacun son « travail », son écriture, pour se débarrasser des faux-semblants et établir la recherche du vrai. Pour Handke, la recherche de la clarté est devenue loi absolue, qui passe par un « décentrement » de l'écriture – au centre non plus le « moi », mais l'« apparition ». Celle-ci se produit, furtivement, à l'« instant magique » que l'écoute et le voir (l'apercevoir), toujours en éveil, doivent attendre et saisir pour la noter et la transmettre. Rendre justice à l'« apparition » au moyen d'une « forme » qui lui convienne, telle est la mission de l'écriture pour Peter Handke, comme ces notes des *Carnets d'« Hier en*

chemin » nous le donne à voir et à entendre. La note, dans sa fulgurance, austère, ascétique, est la forme poétique du sens, lequel ainsi *entre*. Quand s'absente la personne du poète pour laisser « entendre le souffle du monde » dans ses « harpes de phrases », surviennent l'apparition et sa forme : « il se produit quelque chose ». Parmi les nombreux amis poètes auxquels Handke fait signe dans *Hier en chemin*, trois noms reviennent souvent, Hölderlin, Novalis et René Char. Un heureux hasard aura voulu que Handke, que Françoise Daviet-Taylor a convié dans ce recueil, y ait retrouvé René Char.

Si Quignard comme Handke investissent l'écriture fragmentaire de qualités formelles propres à des fins salvatrices et rédemptrices, c'est à des fins d'ordre esthétique que Stendhal, pour son *Histoire de la peinture en Italie*, la convoque au début du XIX^e siècle. Marie-Pierre Chabanne (« Du fragment dans le discours esthétique. *L'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal ») éclaire le processus, la genèse et les secrets de création de cette œuvre publiée en 1817, laquelle « ne correspond qu'à une fraction d[u] projet initial » – « le manuscrit originel ayant été égaré au cours de la campagne de Russie ». Cette œuvre qui initialement devait relever du « Traité de peinture », et qui est devenue « texte fragmentaire par accident », offre à Stendhal une occasion de se libérer des carcans du Genre du Traité. Outre de « renouveler le genre du traité sur les arts », la fragmentation appliquée au discours lui permet également de « rester au plus près de l'émotion esthétique ». Pour que soit donné un accès immédiat à l'œuvre (peinte) et à l'artiste, Stendhal propose ainsi un discours neuf, déchirant le texte, élaguant ses phrases, morcelant mise en page et syntaxe, cultivant la discontinuité, l'ellipse et l'ironie : la forme fragmentaire est devenue ainsi un « principe majeur de la création ».

Un autre exemple de « retournement » – une « mésaventure » se retournant en un acte créatif d'écriture poétique – nous est proposé par Linda Rasoamanana : il s'agit de la mésaventure de René Char qui trébuche, avec sur la tête « la tour de ses quatre premiers recueils posés en équilibre » (*Le Marteau sans maître*, le *Placard pour un chemin des écoliers*, *Dehors la nuit est gouvernée* et *Art bref*) et qui en ramasse alors des « éclats ». Ce sera là l'origine de *En trente-trois morceaux*, cette œuvre, « authentique création, sacrificielle et vivifiante », « micro-auto-anthologie », qui, née sous le signe de « la violence salutaire de la Poésie » « révèle la puissance du bris poétique ». L. Rasoamanana prolonge alors la dynamique créatrice initiale particulière à l'œuvre (publiée en 1956) pour nous proposer, à son tour (en 2016), ses trente-trois bonnes raisons d'en répandre et d'en aimer la matière poétique. Elle regroupe alors ses trente-trois raisons sous trois chapeaux, – la métaphore filée de la météore, « matière imputrescible projetée dans l'espace », lui servant de fil rouge. Que l'auteure soit remerciée pour nous donner à ressentir et nous faire partager, grâce aux pépites de ses séquences numérotées (et de leurs titres) et à l'abondance de ses fouilles poétiques, la puissance de « résurrection insensée » de cette œuvre de reprise et de recréation. Retenons du travail de coupe, d'élagage, d'émondage d'un René Char « taillant » et « réquisitionnant » les « vers saillants » des poèmes de ses jeunes années, cette image du poète apparaissant dans toute sa puissance de création, « transcendant la chute de la pile des livres » pour en revitaliser les bris.

Mais le fragment est aussi porteur d'une force de dislocation, de morcellement, dès lors qu'il survient dans un « discours plus ample », celui par exemple de l'écriture romanesque dont il peut « déstabiliser le tissu textuel ». Stéphanie Bertrand (« L'aphorisme romanesque et la poétique du fragment (1890-1930) ») interroge ainsi les textes littéraires du début du siècle dernier (André Gide, Paul Valéry, Marcel Proust) pour y étudier la présence de ces fragments que sont les énoncés aphoristiques, et leurs effets dans l'écriture romanesque. Si, dans les textes eux-mêmes, l'aphorisme « apparaît [bien en effet] souvent comme une "saillance" dans le continuum textuel narratif » (l'autonomie grammaticale et référentielle, par sa forme phrastique « ronde », faisant « tâche » « au milieu d'une page fluide et mouvementée »), Stéphanie Bertrand remonte également au travail d'écriture proprement

dit, qui intègre l'aphorisme (elle en rapporte les motivations et les jugements, ambivalents et contradictoires, des écrivains qu'elle étudie). Les aphorismes sont ainsi reconnus tantôt comme pouvant être extraits, détachés des œuvres, et publiés en tant que tels sous la forme d'anthologie – et c'est la « rotunditas » qui l'emporte – ; tantôt comme faisant au contraire intégralement partie de l'œuvre (Gide considérant ainsi ses propres *Nourritures terrestres*, ou Proust insistant sur « l'impression “d'unité” qui se dégage rétrospectivement des grandes œuvres »). L'idée de cohérence et d'unité l'emporterait, l'œuvre étant une « cathédrale » (Proust). L'aphorisme revêt alors une fonction initiale dans le processus créateur, servant de « germe », de « semence » à l'œuvre narrative, de « semence de discours » dans l'écriture essayiste – le roman étant finalement « une “mise à l'essai” d'une idée. » Nous retrouvons la question essentielle de la création et du genre littéraire, qui hante l'écriture depuis les *Essais* de Montaigne jusqu'à ceux de Robert Musil ou de Peter Handke.

Nous terminerons ce parcours d'écrits fragmentaires exemplaires avec Adela Gligor qui nous propose l'étude des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert, et qui y aborde les différents aspects de cette « écriture éclatée ». Il s'agit d'un roman polyphonique à cinq voix qui racontent, chacune dans son « Livre », un événement tragique passé. « L'aspect éclaté [...] apparaît d'emblée », que produisent les « ruptures, dislocations, cassures » de tout type (typographique, narratif, énonciatif, syntaxique, ou phrastique) et qui « va jusqu'à l'effacement du sujet, la perte du “je” dans l'un des Livres, le Livre de « la plus grande fragmentation » (« Le Livre de Perceval Brown et de quelques autres »). A. Gligor relève également le caractère paradoxal des éléments de fragmentation (que sont les « trous de mémoire », la « chronologie [...] en éclats ») et qui « ne brisent qu'en apparence la cohérence de l'écriture des livres et du texte ». Ils se révèlent être au contraire « au service de l'entité plus haute que sont le Texte et son Sens. » Ainsi des fragments de textes bibliques collés au milieu d'une phrase « soudent-[ils] davantage qu'ils ne déchirent le texte, fonctionnent comme un liant nécessaire » pour reconstituer le sens... Ces “éclats” (ou “éclair”) textuels “illuminent” le texte et existent (presque) par et pour eux-mêmes. »

Avec ces dix études consacrées au fragment dans tous ses états, ses aspects d'œuvre brisée ainsi que ses figures d'écriture fragmentaire dans des textes modernes et contemporains, nous espérons avoir éclairé les « qualités » de cette entité si riche et plurielle qu'est le fragment : avec ses « vertus », ses « puissances » régénératrices et libératrices (de traditions, du carcan du genre) ainsi que ses qualités de « brisure », de « bris », prêts à tous les emplois dans des textes à venir, le fragment, privé de l'unité première ou libéré de cadres obsolètes, a de multiples pouvoirs au service de l'écriture...

Françoise Daviet-Taylor
Laurent Gourmelen
CIRPALL, EA 7457,
Université d'Angers, SFR Confluences,
5bis bd Lavoisier, 49045 ANGERS FRANCE